



FACULTADE DE FILOLOXÍA

FACULTÉ DE PHILOGIE

LICENCE EN LANGUES ET LITTÉRATURES MODERNES

L'IMPORTANCE DE LA
COMMEDIA DELL'ARTE AU
THÉÂTRE DE MOLIÈRE

MARÍA BERRIDI PUERTAS

TUTEUR : MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ

SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE,

ANNÉE ACADEMIQUE 2018-2019



FACULTADE DE FILOLOXÍA

FACULTÉ DE PHILOGIE

LICENCE EN LANGUES ET LITTÉRATURES MODERNES

L'IMPORTANCE DE LA
COMMEDIA DELL'ARTE AU
THÉÂTRE DE MOLIÈRE

MARÍA BERRIDI PUERTAS

TUTEUR : MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ

SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE,
ANNÉE ACADEMIQUE 2018-2019

SOMMAIRE

1. Résumé.....	4
2. Introduction.....	5
3. De l'introduction de la <i>commedia dell'Arte</i> dans la cour française.....	6
a. Qu'est-ce que c'est la <i>commedia dell'Arte</i> ?.....	6
i. Histoire.....	6
ii. Caractéristiques essentielles.....	6
b. Les Guerres d'Italie et les premiers contacts.....	8
i. Les Guerres d'Italie.....	8
ii. L'introduction de la <i>commedia dell'Arte</i> à la cour française.....	9
4. La <i>commedia dell'Arte</i> dans le théâtre français.....	11
a. La comédie française.....	11
b. Molière.....	12
5. La <i>commedia dell'Arte</i> dans la comédie de Molière.....	14
a. L'inspiration.....	14
b. La forme et contenu.....	17
c. Les masques et l'art visuel.....	19
i. La disposition scénographique.....	19
ii. Le mélange de genres.....	20
iii. Les <i>lazzi</i>	24
iv. Les masques.....	26
1. Personnages inspirés aux masques italiens.....	26
2. Apparitions des masques de la <i>commedia dell'Arte</i>	27
3. De nouveaux masques.....	27
4. Le multilinguisme.....	29
6. Conclusions.....	32
7. Bibliographie.....	34



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2018/2019

APELIDOS E NOME:	BERRIDI PUERTAS María
GRAO EN:	Linguas e Literaturas Modernas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	Francés
TITOR/A:	GARCÍA MARTÍNEZ Manuel
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literaturas e culturas francófonas

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: "L'importance de la *Commedia dell'Arte* dans le théâtre de Molière"

Resumo: Depuis son apparition au milieu du XVIe siècle jusqu'à sa disparition au XIXe siècle, la *Commedia dell'Arte* a su se différencier des autres formes de théâtre populaire grâce à un style comique marqué principalement par l'improvisation, l'emploi de masques (ou personnages-type) et le mélange de genres. Rejetée par l'Église car elle est perçue comme immorale, elle réussit néanmoins à se répandre parmi les classes populaires italiennes.

Malgré cette popularité -et le caractère itinérant des troupes italiennes-, la *Commedia dell'Arte* n'avait pas réussi à obtenir une semblable acceptation dans le reste de l'Europe ; ce n'est que grâce aux Guerres d'Italie que la France arrive à se familiariser avec ce style théâtral. C'est à partir de ce moment que certains auteurs, sachant apprécier ses caractéristiques, commencent à l'intégrer dans leurs propres pièces.

Ce travail essayera de montrer comment ce phénomène a été produit de la main de Molière, un des plus grands comédiens en langue française, mais aussi un des précurseurs de l'intégration de la *Commedia dell'Arte* dans la comédie française.

Santiago de Compostela, 26 de setembro de 2018.

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> 	<p>Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 16 NOV. 2018</p> 
---	--	--

SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

1-RÉSUMÉ

L'objectif du présent projet consiste en illustrer les influences de la *commedia dell'Arte*, l'un des genres théâtraux les plus importants d'Europe (et aussi, le plus connu du répertoire italien), dans l'œuvre de Molière.

Même si l'introduction de la *commedia dell'Arte* en France a eu lieu presque un siècle avant Molière –et que d'autres auteurs français s'étaient servi de ce genre quand sa carrière théâtrale n'existait pas encore–, c'est essentiellement de la main de Molière, le plus grand auteur de comédie et farce en français, que ce processus d'« assimilation » de la *commedia dell'Arte* dans le théâtre français commence.

Pour mieux comprendre ce phénomène, il est important de considérer les circonstances dans lesquelles un tel contact culturel a été possible –tout comme les caractéristiques définitives des deux styles théâtraux– et d'examiner les possibles influences italiennes dans le répertoire comique de Molière. Pour ce propos, l'auteur a dû sélectionner les caractéristiques du genre italien qui ont le plus marqué ses œuvres. Le corpus choisi est composé de six pièces : *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire* (1660), *L'École des femmes* (1662), *Tartuffe, ou l'Imposteur* (1664), *Le médecin malgré lui* (1666), *Le bourgeois gentilhomme* (1670) et *Le malade imaginaire* (1673), car ces pièces illustrent parfaitement l'influence de la *commedia dell'Arte* dans l'œuvre de cet auteur.

Mots-clés : Molière, *Commedia dell'Arte*, comédie, farce, masques, improvisation, *lazzi*.

2-INTRODUCTION

La *commedia dell'Arte* (aussi appelée *di maschere*, *all'improvviso*, et *all'italiana*) est un genre théâtral comique caractérisé par l'improvisation et les personnages-type (appelés « masques », à cause de l'accessoire porté par les acteurs). D'origines littéraires difficiles à constater, on sait qu'elle apparut autour de Venise, au XVI^e siècle. Sa popularité fut telle qu'elle se répandit vite jusqu'à connaître une très grande popularité partout l'Europe, jusqu'à sa prohibition au XVIII^e siècle.

L'expansion de la *commedia dell'Arte* fut due principalement au caractère itinérant des compagnies d'acteurs ; compagnies, par ailleurs, professionnelles, face aux acteurs de caractère occasionnel qui jouaient d'habitude dans les cours. La *commedia dell'Arte* impliqua l'apparition du métier de l'acteur : c'est grâce au fait que l'on pouvait vivre des représentations, que des troupes surgissent et s'aventurent à parcourir l'Italie d'abord, puis l'Europe.

La spécialisation des acteurs dans un rôle concret, comme l'emploi des *lazzi* (un répertoire de gestes et phrases soigneusement élaborés, avec lesquels on exhibait ses habiletés et cherchait le rire du public) et des *canovacci* (des descriptions générales de la pièce) favorisaient l'improvisation des représentations, qui remplaça, dans certains cas, la mémorisation de centaines de vers. La création des masques, des personnages stéréotypés et caractéristiques, permettait aussi l'improvisation, l'acteur n'ayant qu'apprendre des rôles indéfiniment réutilisables.

À l'époque qui nous concerne, la *commedia dell'Arte* avait été introduite timidement en France : surtout à Paris, on jouait des représentations de *commedia dell'Arte* dans quelques hôtels particuliers. Cependant, à exception de modestes tentatives de la part de certains dramaturges (comme Corneille dans son « Illusion comique » et Racine dans ses « Plaideurs »), elle ne fut pas complètement introduite à la cour française à la fin du XVI^e siècle. L'on peut supposer que la cause fut, probablement, la place de la *commedia sostenuta*, héritière de la comédie grécolatine et jouée dans les cours françaises.

Dans cette atmosphère, Molière apparaît avec un modèle nouveau de comédie, influencé par une myriade de genres dramatiques – parmi lesquels on peut reconnaître le théâtre classique, la farce médiévale, la comédie espagnole et la *commedia dell'Arte*. Son style ouvrit la porte à un nouveau modèle de comédie, un souffle d'air frais qui déplace la position privilégiée de la *commedia sostenuta*.

Il y existe de nombreux travaux et études à propos de la présence de la *commedia dell'Arte* dans un aspect concret de la comédie de Molière ; mais ce que l'on essaie avec le présent travail, est de réunir tous les aspects dans lesquels on peut trouver de vestiges du genre italien. À cette fin, l'on va réviser les caractéristiques de la *commedia dell'Arte* et la façon dont elle fut introduite en France ; puis l'on cherchera éléments pareils dans la comédie moliéresque. Ce que l'on cherche n'est pas seulement la présence de la *commedia dell'Arte* dans le théâtre de Molière, mais la justifier, argumentant ce qui aurait fait Molière se pencher pour son adoption.

3-DE L'INTRODUCTION DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* DANS LA COUR FRANÇAISE

A. QU'EST-CE QUE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* ?

I. HISTOIRE

Selon l'encyclopédie Treccani, la *commedia dell'Arte* est un genre théâtral né de la main de troupes itinérantes d'acteurs professionnels vers la moitié du XVI^e siècle, qui se caractérise principalement par l'improvisation et la présence des masques (Treccani, *Commedia dell'Arte* [s.d]).

Silvio d'Amico, dans une édition de l'*Enciclopedia Italiana* de 1931 (aussi comprise au site Treccani¹), considère que la caractéristique la plus importante de la *commedia dell'arte* est le fait qu'il s'agissait du premier genre théâtral à être représenté par des compagnies professionnelles d'acteurs (ce qu'il appelle « *comici di mestiere* » [1931]). Jusqu'à la naissance de ce genre, toute représentation théâtrale n'avait été réalisée que par des acteurs de caractère occasionnel (lesquels ne « jouaient » que lors des festivités religieuses, comme en témoignent les mystères, ou des circonstances exceptionnelles²). L'apparition en public des compagnies théâtrales, capables non seulement de suivre un texte dramatique, mais également d'improviser sur scène, supposa une vraie révolution dans le monde théâtral.

Née en Venise, la *commedia dell'Arte* réussit à se répandre jusqu'à arriver dans les cours européennes, dans lesquelles –malgré la mauvaise réputation qu'elle avait dans sa patrie– elle fut appréciée. Car, à l'époque où la *commedia dell'arte* arrive à la cour française, bien qu'elle fût déjà consolidée et très en vogue en Italie, une perte de qualité de plus en plus importante se faisait sentir dans ce genre (Treccani, s.d.). Deux raisons qui pourraient expliquer ce phénomène seraient l'excessive dépendance des *canovacci* et des *lazzi* (des recours typiques de ce type de théâtre) et la corruption morale des compagnies.

II. CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES

L'encyclopédie Treccani définit comme caractéristiques essentielles de la *commedia dell'Arte* l'improvisation (au détriment du texte dramatique) et la présence de masques ou « *tipi fissi* », c'est-à-dire, des personnages avec une identité personnelle, sociale et culturelle établie ; D'Amico ajoute, de son côté, la professionnalité des compagnies qui aidèrent à consolider et propager ce genre.

Le qualificatif *d'Arte* se doit, selon Armand Baschet (*Les Comédiens Italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII* [1882]), au besoin de la distinguer « de la comédie composée et récitée d'après des règles et conventions classiques », aussi appelée *comedia sostenuta* (1882 : 10).

En plus, Silvio d'Amico considère que la caractéristique la plus importante de la *commedia dell'Arte* n'est pas l'improvisation et les masques (étant ces deux caractéristiques, bien entendu, définitoires du style), mais le fait qu'il s'agit du premier genre théâtral à être représenté par des compagnies professionnelles d'acteurs (ce qu'il appelle « *comici di mestiere* » [1931]).

¹ D'Amico, Silvio. « *Commedia dell'Arte* ». Treccani, *l'enciclopedia online [Enciclopedia italiana]* [http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_%28Enciclopedia-Italiana%29/] [22/06/2019]

² Ce qui expliquerait le caractère littéraire soigné de ce type de théâtre, tout comme le type de public ; surtout dans le théâtre joué à la cour française, à laquelle les spectateurs habituels appartenaient. (*Note de l'auteur*)

Les acteurs que conformaient les troupes professionnelles, expliqua le professeur Cotticelli dans une conférence célébrée fin novembre 2016 à la Faculté de Philologie de l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle, se spécialisaient chacun d'eux dans un rôle concret, et étaient payés pour leur travail (Cotticelli, 2016). Il établit aussi d'autres propriétés de ces compagnies, telles que leur caractère itinérant –c'est-à-dire, qu'elles parcouraient les villages pour faire leurs représentations– et la présence des femmes (aussi pionnière que polémique³ ; on doit tenir en compte que, jusqu'à ce moment-là, les rôles féminins étaient joués par des hommes).

Une autre caractéristique des compagnies professionnelles, qui influencerait largement la *commedia dell'Arte*, serait le type d'artistes qu'elles accueillaient en leur sein. Des bouffons, des acrobates ou des musiciens auraient participé aussi aux spectacles qu'elles organisaient : il n'était pas rare de trouver, dans ces représentations théâtrales, de la musique, de la danse, de la pantomime... (1882 : 12) ; ce qui suppose par un mélange de genres.

Comme nous avons mentionné précédemment, la *commedia dell'Arte* était définie (entre autres) par l'improvisation. De cette manière, on cherchait à procurer plus de naturalité aux représentations des pièces ; l'effort d'apprendre par cœur une multitude de textes dramatiques disparaissait alors, substituée par l'effort d'improviser ; mais cela ne se devait jamais au hasard.

Les masques sont, sans aucun doute, la caractéristique la plus connue de la *commedia dell'Arte*. Cet appellatif se doit à l'accessoire facial porté par les acteurs, lequel formait partie du costume, et qui serait passé à désigner les personnages. Les masques, dans ce deuxième sens, représentent les personnages-type, ceux qui jouent aux comédies de ce genre : on parle des personnages avec une personnalité, une apparence et un nom déterminés ; des personnages-type, ceux qui jouent aux comédies de ce genre : on parle des personnages avec une personnalité, une apparence et un nom déterminés ; des personnages stéréotypés, représentant un secteur social concret –circonstance qui se concrétise également dans leur langage⁴ (Treccani, s.d.). Cela implique donc un très grand ensemble de masques, pas seulement au sein d'une seule troupe, car ils changent en fonction des goûts des différentes sociétés à travers le temps.

Ces masques étaient construits, selon l'encyclopédie Treccani, d'une manière simple : un costume, un dialecte et un âge et position sociale déterminés (Treccani, *Commedia dell'Arte* [s.d.]). N'ayant pas de complexité littéraire, chacun profitait d'un répertoire de phrases et gestes caractéristiques qui, en même temps, cherchait le rire et favorisait l'interprétation (aussi nommés des *lazzi*). En plus, puisque les masques caractérisaient des secteurs de la population, c'était possible de les réutiliser indéfiniment. L'improvisation s'appuyait aussi dans les *canovacci*, c'est-à-dire, dans des indications écrites de l'argument général de la pièce.

Bien qu'ils soient abondants, les masques peuvent se classer très souvent en quatre types très concrets : les amants, les vieillards, les serviteurs et les servantes. Dans chaque pièce, il y avait au moins deux couples d'amants, deux vieillards et deux couples de serviteurs et servantes ; le nombre pouvait augmenter d'autant que l'on y ajoutait d'autres masques (tels que le Capitaine) (Treccani, *Maschera* [s.d.]).

Les amants étaient les protagonistes des comédies : de jeunes nobles, très beaux et gentils, qui soupiraient d'amour l'un pour l'autre. L'intrigue suivait l'impossibilité amoureuse de ces personnages –soit à cause de l'opposition de leurs parents (les vieillards), soit à cause de la présence d'un rival amoureux– ; c'était grâce à l'action (chaotique et mal venue, dans la plupart des cas) des serviteurs et servantes que les amants pouvaient enfin être réunis. Les amants, les seuls à ne porter aucun masque, employaient un dialecte toscan littéraire et

³ Très probablement l'origine de la réputation d'immoralité que ces compagnies traînaient. (N. d. A.)

⁴ C'est ainsi que l'on trouvait un répertoire très varié de langages et dialectes dans les pièces de la *commedia dell'arte*. (N. d. A.)

soigné ; ils portaient les noms d'Orazio ou Silvio et Angelica ou Isabella, entre autres (Treccani, *Maschera* [s.d.]).

Quant aux vieillards, ils jouaient d'abord le rôle des parents des amants. Ils parodiaient souvent une position sociale privilégiée, laquelle se manifestait à travers leurs vêtements et gestes ; c'est l'exemple de Pantalon, un marchand vénitien riche, ambitieux et avare, et du Docteur, prétendu savant provenant de Bologne.

Ce sont les serviteurs et servantes qui présentent une plus riche diversité de caractères. On a, d'un côté, les servantes : ce sont des jeunes femmes rusées, intelligentes, qui aident leur maîtresse à se réunir avec son amant (ces jeunes servantes finissent souvent avec le serviteur de l'amant). De l'autre, on a les serviteurs : ils peuvent être de deux types, ou bien astucieux et intelligents ou rustres et naïfs ; tous les deux aident leur maître (accidentellement ou pas) à se réunir avec son amour. Certains de leurs noms sont Smeraldina ou Colombina (dans le cas des servantes) ou Arlequin, Brighella ou Polichinelle (dans le cas des serviteurs) (Treccani, *Maschera* [s.d.]).

Il y a des personnages qui appartiennent à un autre groupe. C'est le cas, par exemple, du Capitaine : il représente un soldat espagnol très fanfaron, mais lâche. Inspiré par la présence militaire espagnole en Italie, mais surtout par la tradition littéraire du « *miles gloriosus* » romain, présent dans l'œuvre de Plaute : il parle en espagnol, ou au moins, dans un italien plein d'espagnolismes.

Malgré leur énorme variété, certains masques réussirent à transcender leur temps : des masques comme Pantalon et le Docteur (des vieillards), Polichinelle et Arlequin (des valets), Matamore (le capitaine) ou Colombina (la servante) devinrent populaires.

B. LES GUERRES D'ITALIE ET LES PREMIERS CONTACTS

I. LES GUERRES D'ITALIE

C'est avec cette dénomination que l'on connaît une suite de conflits qui eurent lieu dans la Péninsule Italique entre 1497 et 1559 ; ces conflits, dont l'origine se devait à l'insistante réclamation du royaume de Naples de la part de la couronne française devinrent rapidement très complexes avec les intrigues entre les différents royaumes de ce territoire.

Après la perte du royaume de Naples aux mains de la couronne d'Aragon en 1442, la maison de Valois-Angoulême essaya de faire valoir ses droits héréditaires et le récupérer, sans succès. Finalement, Charles VIII sembla réussir : entre 1492 et 1493, il signe les traités d'Étaples, de Barcelone et de Senlis. Ces pactes, qui lui assuraient la neutralité de l'Angleterre, de l'Espagne et du Saint-Empire Romain, l'obligèrent à renoncer au Roussillon, à la Sardaigne et à la Franche-Comté ; néanmoins, rien ne fut fait à propos de Naples, qui appartenait encore à la couronne espagnole.

Avec le désir de récupérer Naples, Charles VIII se rendit en Italie appelé par Ludovic le More, le mentor du duc de Milan. Là, il apprit certains troubles politiques qui mettaient en danger le précaire équilibre dans la Péninsule Italique : d'un côté, on l'informa des tensions entre l'alliance Florence-Milan-Naples et Venise, dont la puissance menaçait de s'imposer sur les autres royaumes italiens ; d'un autre, il sut du pouvoir que la dynastie Borggia, le pape Alexandre VI en tête, qui augmentait chaque jour, ainsi que des inimitiés qu'elle inspirait.

C'est ainsi que Charles VIII s'engagea dans une suite de guerres qui durèrent plus d'un demi-siècle. Ces guerres connaîtraient finalement la paix pendant le règne de Henri II (1547-1559) : après la française à la bataille de Saint-Quentin (1557) et l'instabilité religieuse qui s'étendait sur son royaume, la France se vit contrainte à renoncer à toute ambition en territoire

italien, signant les traités de paix de Cateau-Cambrésis : avec l'Angleterre le 2 avril 1559, et le lendemain avec l'Espagne et la Savoie.

C'est au cours de cette période que Baschet établit les premiers contacts entre la cour française et l'art italien. C'est avec Marguerite de Navarre –sœur de François I^{er}, et une grande admiratrice de la culture italienne– que des artistes italiens (des musiciens, des peintres, des architectes... mais aussi des comédiens), commencèrent à se rassembler à la cour française, avec l'objectif d'amuser et plaire à la noblesse

Baschet admet qu' « il est toutefois très-rare (sic) de rencontrer, parmi les documents du règne, la mention de faits bien précis concernant leur personnage » (1882 : 14) –c'est-à-dire, leur présence–, ce qui ne l'empêche pas de situer temporellement au moins trois représentations : la première en 1530 (à l'occasion de l'entrée de la Reine Éléonore), la seconde en 1533, de la main de la troupe *Calandria* (à l'occasion des noces entre Henri II et Catherine de Médicis) et la troisième à Lyon, en 1548 –ce qui n'impliquerait pas qu'il n'ait pas eu d'autres spectacles où des artistes italiens auraient joué un rôle très important–. Baschet avoue, cependant, que ces acteurs et improvisateurs, malgré leur professionnalité ou dévouement, « n'étaient que des sujets isolés et ne formaient point encore Compagnie Italienne » (1882 : 15) : en effet, on ne pouvait pas parler de l'intervention d'une troupe professionnelle dans ces représentations à la cour française, pas au moins jusqu'à la représentation à Lyon mentionnée plus haut.

Les spectacles furent rares (« *mais ce ne sont encore là qu'incidents et épisodes dans l'histoire des représentations théâtrales au seizième siècle, et sur lesquels on n'a guère que des notions assez vagues* », note Baschet [1882 : 8-9]) et pas perçus comme une vraie exposition de la comédie italienne au public français, mais ils établirent néanmoins un rapprochement culturel entre la France et les royaumes italiens.

C'est entre 1570 et 1571, pendant le règne de Charles IX –comme en témoignent Baschet, mais aussi Raymond Lebègue (« Premières infiltrations de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français », 1963 : 165-176)–, quand la *commedia dell'Arte* est vraiment introduite en France.

II. L'INTRODUCTION DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* À LA COUR FRANÇAISE

Baschet date la première apparition de la *commedia dell'Arte* en France au commencement de l'année 1571, à l'occasion des noces de Charles IX avec Élisabeth d'Autriche et de leur entrée à Paris (1882 :13). Baschet pense que c'était le duc de Nevers, prince italien et grand connaisseur du genre, qui a fait venir la troupe à la cour du roi. Il fonde son hypothèse dans la dépêche du 4 mars 1571 de lord Buckurst, ambassadeur anglais, à la Reine Élisabeth. Dans cette dépêche, il parlait largement des fêtes et jeux accomplis en son honneur à la ville de Paris ; parmi lesquels, ce qui l'avait impressionné le plus avait été le spectacle joué par cette compagnie italienne anonyme dont il situe la représentation à l'Hôtel de Nevers, de laquelle il nota « la vivacité, la gaieté et l'originalité de leur jeu » (1882 : 15).

La seconde troupe à jouer en France cette année –et la première officiellement enregistrée avec son nom–, à l'occasion du baptême de Charles-Henry de Clermont, fils du vicomte de Tallart et la princesse de Brouillon, est celle des *Gelosi* ; elle joua le 1^{er} mai devant la cour de Charles IX, au château de Nogent-le-Roi. Les deux dénominations sous lesquelles elle joua (l'officielle et celle de « Compagnie du Roy (sic) ») ont une très grande importance pour Baschet : elles n'indiquaient pas seulement « le faveur (sic) en laquelle ces comédiens étaient », mais aussi le renom dont la compagnie jouissait (1882 : 18).

Deux documents judiciaires, émis respectivement en septembre et octobre 1571, consolident la présence et réputation des *Gelosi* à Paris. Dans un séjour de Charles IX à Fontainebleau, la compagnie est objet de plusieurs dénonciations et contrainte à ne pas jouer

dans la ville (comme mentionné dans le document du 15 septembre 1571) ; cela aurait été dû, selon Lebègue, à l'hostilité que l'Église et le Parlement de Paris exprimaient à l'égard de ses membres (des simples « joueurs de farces » qui n'enseignaient que « paillardises et adultères » [1963 : 167]). Ce n'est qu'avec des *Lettres Patentes*, que ses membres avaient obtenues préalablement des mains du roi, que, le 15 octobre, ils sont exonérés de telles injustices et appelés, plus proprement, « Alberto Ganassa et ses compagnons italiens » (1882 : 19-24).

Ce sont les derniers documents à témoigner la présence des *Gelosi* à Paris à cette époque. Tout fait penser qu'ils quittèrent la ville, mais on ne sait pas s'ils sont retournés en France ou s'ils ont décidé d'y rester (comme l'on pourrait penser à cause d'une représentation comique jouée à Lyon, en décembre 1571). Tout ce que Baschet sait est que, au moment du départ de cette compagnie, une autre compagnie italienne jouait également en France ; ce qui fait penser que la *commedia dell'arte*, depuis 1572, était un genre déjà connu et apprécié par les Français.

Le départ des *Gelosi* ne fut pas définitif : on constate leur retour en France pendant le règne d'Henri III, à la cour duquel ils furent très appréciés (demi-italianisée, comme Lebègue note [1963 :167]). L'instabilité politique et sociale, produite par les guerres de religion (1562-1598) –laquelle aboutirait tragiquement avec l'assassinat du monarque–, obligea la troupe à s'enfuir nouvellement ; elle ne reviendrait qu'à la signature de la paix de Vervins, laquelle contribua à mettre fin aux guerres du XVIe siècle.

C'est à partir de ce moment-là que la *commedia dell'Arte* se consolida à la cour française, mais ce ne serait que quelques années plus tard qu'elle commencerait à s'infiltrer à la comédie française.

4-LA *COMMEDIA DELL'ARTE* DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS

A. LA COMÉDIE EN FRANCE

Le fait que la *commedia dell'Arte* apparut en France en 1571 (à peu près un siècle après sa naissance) ne veut pas dire que la comédie italienne, en général, fut complètement inconnue.

L'influence de l'Humanisme⁵ en France impliqua, dès le XVI^e siècle, l'abandon des genres littéraires du Moyen-Âge et la recherche d'autres modèles théâtraux : du côté de la tragédie, l'on s'inspira presque exclusivement du modèle gréco-latin ; quant à la comédie, on prit comme modèles non seulement les auteurs latins, mais surtout les auteurs de *commedia sostenuta*⁶. Ce phénomène explique, selon Lebègue, les efforts de substituer la farce par la comédie : dans un style, qui pouvait également amuser le peuple, on mettait en lumière les mœurs de l'époque (1963 : 166) et on éduquait le peuple (ce qui était plus facile avec le modèle contemporain italien). Ces efforts se traduisirent dans la traduction de pièces de *commedia sostenuta* depuis 1540 et 1545, et leur imitation depuis 1560 (1963 : 166).

Recherchant à la fois la bienséance⁷ dans le style et dans les thèmes, et une conception utilitaire des arts, la conception humaniste non seulement de théâtre, mais de toute forme artistique, n'aurait pas vu dans la *commedia dell'Arte* –qui cherchait tout simplement la bouffonnerie– un style approprié pour ses objectifs.

Mais l'arrivée des troupes italiennes, tout comme l'estime de laquelle elles jouissaient, supposa un point d'inflexion dans cette recherche soignée d'un art édifiant : il est impossible de nier l'influence que la *commedia dell'Arte* commença à avoir sur la culture et pensée françaises⁸. À propos de ce phénomène, c'est Gustave Lanson, dans son article « Molière et la farce (1963 [1901]) », qui mieux révèle la réalité de la comédie populaire, face aux aspirations académiques.

On peut penser que le succès connu par les *Gelos* inspirera les comédiens plus humbles, hors des cours ; et que, comme il est finalement arrivé, la propagation et imitation de la *commedia dell'arte* influença la comédie.

Sur le modèle des pièces jouées par ces comédiens italiens qui auraient inspiré tant d'admiration, des comédies jouées pendant ce période-là sont créées ou adaptées⁹ à ce nouveau style, lequel supposait, par exemple, la simplification de l'intrigue, l'imposition de la

⁵ Mouvement de pensée de la Renaissance, caractérisé par la confiance à l'esprit humain et la reprise des valeurs et l'art de l'Antiquité ; par extension, toute doctrine ayant pour fin l'homme et son épanouissement. (*Définition sortie du Lexique des Termes Littéraires, du site virtuel « lettres.org »* [<http://www.lettres.org/lexique/>] [12/01/2018])

⁶ Modèle de comédie italienne s'inspirant de Plaute et de Térence, d'un style érudit et classique. (*Définition sortie du site virtuel « Treccani, l'enciclopedia online »* [http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_%28Enciclopedia-Italiana%29/] [12/01/2018])

⁷ Dans la doctrine classique, règle qui défendait la représentation d'horreurs et de violence sur scène ; dans un sens plus général, l'attitude, la conduite sociale qu'il convient d'adopter pour respecter les usages. (*Définition sortie du Lexique des Termes Littéraires, du site virtuel « lettres.org »* [<http://www.lettres.org/lexique/>] [12/01/2018])

⁸ En ce qui concerne les arts visuels, Lebègue souligne l'existence d'un tableau de 1570-1590 représentant la troupe d'Henri IV et certaines gravures de l'époque (1963 : 168) ; en plus, le concept des masques comme personnages stéréotypés toucha en plein cœur « l'esprit français (sic) », lequel fit naître tout type d'expressions et dérisions prenant les masques pour base. (*N. d. A.*)

⁹ Gustave Lanson cite « Les Bossus » de Descombes et « Tabarin », mais les exemples pourraient être bien plus nombreux ; hélas, pas beaucoup de farces ont survécu jusqu'à nos jours ; ce qui ne permet pas de faire trop de suppositions (1963 :136). (*N. d. A.*)

prose aux dialogues et la présence des masques, aussi italiens comme de création propre, tels que Scapin ou le Capitaine Fracasse¹⁰.

Mais la trace la plus profonde de ce processus d'assimilation se trouve hors du texte dramatique. Au sein des troupes françaises, imitant les acteurs italiens, chacun des membres adopte un rôle fixe –un masque–, avec son répertoire, ses vêtements et ses manières (1963 : 138). Comme Lanson admet lui-même, « à Paris, la comédie italienne avait substitué la comédie française » (1963 : 137).

Cette imitation du genre italien se mélange avec la tradition française, ouvrant la voie à un style comique que le peuple bas acclamait avec ardeur ; une ardeur qui, malgré l'influence de l'art italien à la cour française, n'était pas partagée par les comédiens plus académiques.

Tenant en compte ces circonstances, il n'y avait rien de surprenant que, du temps de Molière, la comédie jouée à la cour, dans les villes (spécialement Paris) et dans les hautes sphères sociales en général se réclamaient des valeurs humanistes, face à la fureur « à l'italienne » qui imprégnait les divertissements du peuple.

A. MOLIÈRE

Jean-Baptiste Poquelin, plus connu comme Molière (1622-1673), fut le dramaturge et comédien le plus célèbre de l'histoire du théâtre français. Issu d'une famille de marchands, il est possible, comme Lanson propose, qu'il put connaître la *commedia dell'Arte* dès sa plus tendre enfance (1963 : 140). Mais William Howarth, dans son œuvre *Molière : A Playwright and His Audience* (1982), explique comment la relation entre Molière et le monde du théâtre s'est consolidée.

S'appuyant sur un texte des *Historiettes* de Tallemant des Réaux, écrit autour du retour de Molière à Paris¹¹, Howarth explique que, étant le jeune Poquelin encore un étudiant, il fit connaissance de Madeleine Béjart –de laquelle il tomba amoureux– ; et, abandonnant ses études, il la rejoignit avec quelques compagnons pour fonder la Compagnie de l'Illustre Théâtre (1982 : 9). Son implication dans cette Compagnie augmenta tant qu'il finit par quitter Paris et parcourir la France, pendant treize ans (1982 : 9).

Il reste évident que ces treize ans passés à parcourir la France l'aidèrent à perfectionner son esprit et son talent comme acteur. Cependant –selon des témoignages que l'on conserve de cette époque-là (1982 : 9-11)– un certain défaut dans sa parole et la manque de présence nécessaire l'empêchèrent d'être un bon acteur tragique –défauts qu'il compensa largement avec son talent pour la comédie. C'est au cours de cette période aussi qu'il entre plus profondément en contact avec la *commedia dell'Arte*, compte tenu de la fascination que le peuple bas exprimait pour ce genre –circonstance qui devient évidente, à en juger par les copies que l'on conserve de ses premières pièces comiques.

Jusqu'avant de son retour à Paris, le répertoire de sa compagnie était constitué aussi par des comédies que par des tragédies (1982 : 13). Mais c'est le 24 octobre 1658, après la représentation de *Nicomède*, qu'il demanda au Roi la grâce de lui laisser représenter une de ses comédies (1982 : 13) ; le succès que cette pièce connut, et la croissante confiance que Molière commença à avoir en son talent comme comédien, firent qu'il finit par laisser la tragédie de côté.

¹⁰ Il est intéressant d'ajouter que l'apparition des masques ne supposa jamais la disparition de la tradition française : à côté des masques, tel que Lanson lui-même affirme (1963 : 139), d'autres « masques » étaient créées, mais avec la face enfarinée en lieu d'être masquée. (*N. d. A.*)

¹¹ Texte auquel Tallemant des Réaux mentionne, incorrectement, Madeleine Béjart comme l'épouse de Molière (1982 : 9).

Molière expira en 1673, juste après avoir joué *Le malade imaginaire*. Il laisserait au monde, à sa mort, environ 34 comédies et farces (sans compter ces premières pièces desquelles on ne conserve les textes) qui contribueront à sa célébrité dans l'histoire du théâtre.

5-LA COMMEDIA DELL'ARTE DANS LA COMÉDIE DE MOLIÈRE

Molière s'obstinait à désigner tout son éventail comique (comprenant de comédies de caractères, de mœurs, des farces...) comme des *comédies* ou *divertissements* (Lanson, 1963 : 141). On peut inférer cette hésitation de la mauvaise réputation qu'à cette époque-là entraînait le terme de farce ; l'on suppose aussi une intention de rénovation de la comédie, vu l'incorporation et la combinaison d'éléments comiques extérieurs à la *commedia sostenuta* (comme, par exemple, la comédie espagnole¹², ou même la *commedia dell'Arte*¹³).

Cette résistance au mot « farce », ajoutée à sa critique acide des mœurs de la société de son époque¹⁴, provoque que la plupart des critiques et spécialistes nient (ou nuancent, dans le meilleur des cas) le côté farceur de Molière. Cependant il est indiscutable que la farce, tout comme la comédie espagnole ou la *commedia dell'Arte*, ont joué un rôle très important dans la conception de ses pièces.

Or, comme Lebègue lui-même avoue (1963 : 170), il est difficile de préciser à quel point la *commedia dell'Arte* a influencé non seulement le théâtre de Molière, mais la comédie française en général ; confusion que la position de certains critiques comme Lanson –lequel ne semble pas du tout distinguer l'influence italienne et la médiévale– n'arrive pas à résoudre. Cela ne signifie pas, de toute façon, que la *commedia dell'Arte* n'ait pas exercé une grande influence sur la comédie française

A. L'INSPIRATION

Comme nous avons déjà mentionné, la comédie moliéresque buvait de différentes sources. Parmi celles-ci, l'on considère que la *commedia dell'Arte* est la plus importante, puisque c'est de ce genre dont il s'est fortement inspiré pour ses créations.

C'est grâce à d'auteurs comme Pietro Toldo (*Di alcuni scenari inediti della Commedia dell'Arte e delle loro relazioni col teatro del Molière* [1907]) que l'on peut inférer une telle hypothèse, vu que l'on ne conserve guère les premières œuvres de Molière¹⁵. Malgré cette difficulté, le fait que Toldo a pu établir des similitudes entre ces pièces et les *canovacci* conservés explique par soi-même la source primitive de la comédie moliéresque.

De la part de Toldo, on trouve deux beaux exemples de cette inspiration. Les textes présentés sont le *Médecin volant* (l'une des premières œuvres de Molière) et *L'École des femmes*, confrontés avec des *canovacci* de farces italiennes desquelles il se serait inspiré.

À l'avis de Toldo, la base pour *L'École des femmes* serait sortie d'une histoire qu'il aurait lue en plusieurs livres de contes (1907 : 11). Cette histoire aurait inspiré aussi une pièce de *commedia dell'Arte* –de laquelle on ne conserve que quelques *canovacci*–, appelée *Astute semplicità di Angiola*. C'est de ce texte que l'on suppose, que Molière se serait inspiré pour écrire *L'École des femmes*. Cependant, malgré la ressemblance entre les deux pièces, Toldo se voit obligé à établir quelques différences. Par ailleurs, il considère que les histoires sont pareilles :

¹² Voir par exemple l'adaptation moliériste de l'œuvre espagnole *El burlador de Sevilla*, le *Dom Juan ou le festin de pierre*. (N. d. A.)

¹³ C'est à cause de cela que l'on s'y référera comme « comédie » en parlant dans un sens général. (N. d. A.)

¹⁴ Comme par exemple, parmi d'autres, dans le *Misanthrope*, le *Tartuffe* ou le *Malade imaginaire*. (N. d. A.)

¹⁵ Il y a une histoire récurrente à propos de *Sganarelle et le Cocu Imaginaire*, selon laquelle le texte qui est arrivé jusqu'à nos jours n'aurait pas été écrit par Molière lui-même, mais par un spectateur. (N. d. A.)

1. Lorsque l'héroïne Agnès est candide, Angiola ne l'est pas, ce qui apporte un élément de comédie ;
2. Alain et Georgette sont présentés comme des individus tout à fait ignorants et ingénus, à différence des valets de Pascarello, le protagoniste italien ;
3. Arnolphe est le fiancé de Agnès alors que Pascarello est le mari de Angiola ; bien que ce dernier n'aurait pas osé déflorer sa femme (1907 : 11, 12).

L'ÉCOLE DES FEMMES	ASTUTE SEMPLICITÀ DI ANGIOLA
<p>ACTE I, SCÈNE V</p> <p>ARNOLPHE Que vois-je ? Est-ce ?... Oui. Je me trompe... Nenni. Si fait. Non, c'est lui-même, Hor...</p> <p>HORACE Seigneur Ar...</p> <p>ARNOLPHE. Horace.</p> <p>HORACE Arnolphe.</p> <p>ARNOLPHE. Ah ! joie extrême ! Et depuis quand ici ?</p> <p>HORACE Depuis neuf jours.</p> <p>[...]</p> <p>ARNOLPHE. Chacun a ses plaisirs qu'il se fait à sa guise ; Mais pour ceux que du nom de galants on baptise, Ils ont en ce pays de quoi se contenter, Car les femmes y sont faites à coqueter : [...] Peut-être en avez-vous déjà féru quelqu'une. Vous est-il point encore arrivé de fortune ? Les gens faits comme vous font plus que les écus, Et vous êtes de taille à faire des cocus.</p> <p>HORACE. À ne vous rien cacher de la vérité pure, J'ai d'amour en ces lieux eu certaine aventure, Et l'amitié m'oblige à vous en faire part.</p> <p>ARNOLPHE. Bon ! voici de nouveau quelque conte gaillard ; Et ce sera de quoi mettre sur mes tablettes.</p> <p>HORACE. Mais, de grâce, qu'au moins ces choses soient secrètes.</p> <p>ARNOLPHE. Oh !</p> <p>HORACE. Vous n'ignorez pas qu'en ces occasions Un secret éventé rompt nos prétentions. Je vous avoûrai donc avec pleine franchise</p>	<p>ACTE I, SCÈNE X</p> <p>Fabr., Pasc. e Pol.</p> <p>Après la scène, Fabr. e Pasc. se reconnaissent comme des amis, et Fabr. lui raconte là ses amours. Pasc. rit, poi Fabr. lui montre la maison de l'amoureuse. Pasc. ses lazzi, Pol. rit (Fabr. non suppose pas qu'elle soit la femme de l'autre). Fabr., qui en brefs instants ira chez elle...</p> <p>[Traduction au français du <i>canovaccio</i> présent au livre « <i>Di alcuni scenari inediti della Commedia dell'Arte e delle loro relazioni col teatro del Molière</i> » di Pietro Toldo [1907].]</p>

<p>Qu'ici d'une beauté mon âme s'est éprise. Mes petits soins d'abord ont eu tant de succès, Que je me suis chez elle ouvert un doux accès ; Et sans trop me vanter ni lui faire une injure, Mes affaires y sont en fort bonne posture.</p> <p>ARNOLPHE, <i>riant</i>. Et c'est ?</p> <p>HORACE, <i>lui montrant le logis d'Agnès</i>. Un jeune objet qui loge en ce logis Dont vous voyez d'ici que les murs sont rougis ; Simple, à la vérité, par l'erreur sans seconde D'un homme qui la cache au commerce du monde, [...] Mais peut-être il n'est pas que vous n'avez bien vu Ce jeune astre d'amour de tant d'attraits pourvu : C'est Agnès qu'on l'appelle.</p> <p>ARNOLPHE, <i>à part</i>. Ah ! je crève !</p> <p>HORACE. Pour l'homme, C'est, je crois, de la Zousse ou Souche qu'on le nomme : [...] Le connaissez-vous point ?</p> <p>ARNOLPHE, <i>à part</i>. La fâcheuse pilule !</p> <p>HORACE. Eh ! vous ne dites mot ?</p> <p>ARNOLPHE. Eh ! oui, je le connoi.</p> <p>HORACE. C'est un fou, n'est-ce pas ?</p> <p>ARNOLPHE. Eh...</p> <p>HORACE Qu'en dites-vous ? quoi ? Eh ? c'est-à-dire oui ? Jaloux à faire rire ? Sot ? Je vois qu'il en est ce que l'on m'a pu dire. [...] Vous me semblez chagrin : serait-ce qu'en effet Vous désapprouveriez le dessein que j'ai fait ?</p>	
---	--

Il y a, en effet, beaucoup de similitudes entre le texte de Molière et le *canovaccio* apporté pour la scène de *Astute semplicità di Angiola*. Aux deux pièces, la scène se déroule d'une façon pareille : le fiancé/mari de l'héroïne rencontre un vieil ami avec grande joie, l'interroge sur ses amours et découvre avec fureur qu'il est tombé amoureux de sa propre femme –dont il lui a montré la maison avec innocence. La seule différence semble être la présence d'un valet dans le *canovaccio*, alors que l'on n'y trouve aucun valet au texte français.

C'est de cette manière que Toldo conclut que *L'École des femmes* est l'un des pièces de Molière inspirée de pièces de *commedia dell'Arte* préalables (1907 : 11-17). Ce qui, vraiment, ne parle ni bien ni mal de Molière : dans la *commedia dell'Arte* –et dans toute pièce de théâtre itinérant–, ce qui attirait le public n'était pas l'histoire, mais le spectacle, les acteurs déployant leurs *lazzi* et leurs bouffonneries (Bourqui et Vinti, 2003 : 22-23). Tout ce qui indique

la provenance de *L'École des femmes* est l'origine incontestable des premières pièces de Molière, et la base pour son travail.

B. LA FORME ET LE CONTENU

On a parlé largement de la *commedia sostenuta* et des aspirations des comédiens de la cour. Un des arguments possibles est que la comédie de Molière, tout comme ses fondements, aient pu entrer en confrontation avec ceux de la *commedia sostenuta* ; ce désaccord, cependant, se voyait effacé par le prodigieux talent qu'il avait –circonstance que tous ses contemporains surent voir.

Molière sut vite créer un style comique prenant pour base la *commedia dell'Arte* ; ou mieux, cette *commedia dell'Arte* francisée, combinée avec la tradition comique française et puis adaptée et renouvelée en même temps que la société qu'elle amusait.

Dans un niveau formel, l'évolution du style moliéresque se voit reflétée dans le progressif abandon des règles de la *commedia sostenuta*, très en vogue à son époque. C'est ainsi, par exemple, que les premières pièces étaient écrites en alexandrins –en détriment de la prose, laquelle apparaîtra dans des travaux ultérieurs. Cela n'implique pas nécessairement l'abandon du vers, mais si l'emploi indistinct de l'un et de l'autre :

<p>CLÉANTE Oui, tout le monde en parle, et vous m'en pouvez croire,</p> <p>L'éclat que fait ce bruit n'est point à votre gloire ; Et je vous ai trouvé, monsieur, fort à propos, Pour vous en dire net ma pensée en deux mots. Je n'examine point à fond ce qu'on expose ; Je passe là-dessus, et prends au pis la chose. Supposons que Damis n'en ait pas bien usé, Et que ce soit à tort qu'on vous ait accusé : N'est-il pas d'un chrétien de pardonner l'offense, Et d'éteindre en son cœur tout désir de vengeance ? Et devez-vous souffrir, pour votre démêlé, Que du logis d'un père un fils soit exilé ? Je vous le dis encore, et parle avec franchise, Il n'est petit, ni grand, qui ne s'en scandalise ; Et si vous m'en croyez, vous pacifierez tout, Et ne pousserez point les affaires à bout. Sacrifiez à Dieu toute votre colère, Et remettez le fils en grâce avec le père.</p> <p>TARTUFFE Hélas ! je le voudrais, quant à moi, de bon cœur ;</p> <p>Je ne garde pour lui, monsieur, aucune aigreur ; Je lui pardonne tout ; de rien je ne le blâme, Et voudrais le servir du meilleur de mon âme : Mais l'intérêt du ciel n'y saurait consentir ; Et, s'il rentre céans, c'est à moi d'en sortir. Après son action, qui n'eut jamais d'égale,</p> <p>Le commerce entre nous porterait du scandale : Dieu sait ce que d'abord tout le monde en croirait ; À pure politique on me l'imputerait : Et l'on dirait partout que, me sentant coupable,</p>	<p>MADAME JOURDAIN Comment donc ? qu'est-ce que c'est que ceci ? on dit que vous voulez donner votre fille en mariage à un carême-prenant.</p> <p>MONSIEUR JOURDAIN Voulez-vous vous taire, impertinente ? Vous venez toujours mêler vos extravagances à toutes choses ; et il n'y a pas moyen de vous apprendre à être raisonnable.</p> <p>MADAME JOURDAIN C'est vous qu'il n'y a pas moyen de rendre sage ; et vous allez de folie en folie. Quel est votre dessein, et que voulez-vous faire avec cet assemblage ?</p> <p>MONSIEUR JOURDAIN Je veux marier notre fille avec le fils du Grand Turc.</p> <p>MADAME JOURDAIN Avec le fils du Grand Turc ?</p> <p>MONSIEUR JOURDAIN, <i>montrant Covielle</i>. Oui. Faites-lui faire vos compliments par le truchement que voilà.</p>
--	--

<p>Je feins, pour qui m'accuse, un zèle charitable ; Que mon cœur l'appréhende, et veut le ménager Pour le pouvoir, sous main, au silence engager.</p> <p style="text-align: center;">-Acte IV, scène I, <i>Tartuffe, ou l'Imposteur</i></p>	<p>MADAME JOURDAIN Je n'ai que faire du truchement, et je lui dirai bien, moi-même, à son nez, qu'il n'aura point ma fille.</p> <p>MONSIEUR JOURDAIN. Voulez-vous vous taire, encore une fois ?</p> <p>DORANTE Comment ! madame Jourdain, vous vous opposez à un honneur comme celui-là ? vous refusez Son Altesse turque pour gendre ?</p> <p style="text-align: right;">-Acte V, scène VII, <i>Le bourgeois gentilhomme</i></p>
--	---

Toujours sur le modèle de *commedia sostenuta*, les premières pièces de Molière étaient divisées en cinq actes¹⁶ (les pièces écrites avant le retour de Molière à Paris, desquelles on ne conserve que quelques-unes, sont une exception : *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire*, de cette époque-là, qui n'a qu'un seul acte) ; c'est le cas, par exemple, de *L'École des femmes* et du *Tartuffe*. À mesure que son style se consolide, la longueur de ses pièces varie aussi : si bien qu'il y ait toujours quelques pièces divisées en cinq actes (comme *Le bourgeois gentilhomme*), *Le médecin malgré lui* et *Le malade imaginaire* ne comprennent que trois actes.

Puis, en ce qui concerne le contenu, cette influence se manifeste dans les types de comédie qu'il écrivit. Dans tout son éventail comique, l'on peut distinguer d'abord des comédies de mœurs, de caractères..., farce comprise : ce qui lui aurait valu le mépris des doctes et la considération de « vulgaire »¹⁷ (surtout de l'Église).¹⁸

Prenons par exemple *L'École des femmes*, qui expose pour la première fois le côté polémique de Molière. Cette révélation fit émerger tout type de critiques et censure. D'un point de vue stylistique, on lui reprochait le caractère subitement changeant de l'héroïne Agnès et d'autres fautes de construction ; l'Église, d'un autre côté, lui reprocha impitoyablement l'obscénité, irrévérence et irreligiosité qu'apparemment l'on y respirait.¹⁹

Finalement, une autre influence de la *commedia dell'Arte* dans le contenu –qui à cause de son côté polémique, est plus évidente– se trouve dans le rôle que les servantes et valets jouent dans l'histoire. À différence d'œuvres préalables, dans lesquelles ils ne faisaient que chercher le rire des spectateurs, dans les pièces de Molière, les valets et les servantes y ont plus de protagonisme.

¹⁶ Brand, C.P. « The Renaissance of Comedy : The Achievement of Italian "Commedia Erudita" ». *The Modern Language Review*, vol. 90, n° 4, pp. 29-42 [Modern Humanities Research Association] (1995).
[https://www.jstor.org/stable/3733146?read-now=1&seq=7#page_scan_tab_contents] [22/06/2019]

¹⁷ Souvenons-nous de la réputation que la farce avait-elle à cette époque-là. (*N. d. A.*)

¹⁸ Ironiquement, malgré ce mépris, il devint un des auteurs les plus importants en langue française, et sans aucun doute, un des plus influents. (*N. d. A.*)

¹⁹ On connaît les réactions à *L'École des femmes* à cause de la réponse que Molière fit l'année suivante, *La Critique de L'École des femmes*.

Suivant le modèle de la *commedia dell'Arte* (selon lequel, les valets et servantes des amants agissaient pour aider leurs maîtres à se réunir), les serviteurs chez Molière adoptent une position plus active en comparaison à celle d'autres pièces de l'époque.

Et c'est que, dans le théâtre de Molière, les valets et servantes jouent un rôle qui va au-delà de la simple bouffonnerie. Profitant de leur position, et suivant l'esprit critique qui imprègne l'œuvre de Molière, ils se permettent tout type de commentaires et d'interventions à propos de leurs maîtres, autant les plus âgés que les jeunes.

C'est le cas des servantes que cette attitude est plus accentuée. Ces servantes, intelligentes et rusées, ne tiennent guère de leur rôle quand il s'agit de signaler quelque défaut à leurs maîtres. C'est le cas, par exemple, de Nicole, la servante de monsieur Jourdain, qui est incapable de réprimer un fou rire quand elle voit son maître habillé ridiculement (acte III, scène II, *Le bourgeois gentilhomme*) ; ou de Dorine, la servante d'Orgon, laquelle s'oppose ouvertement au désir de son maître de marier la jeune Mariane avec Tartuffe (acte II, scène II, *Tartuffe, ou l'Imposteur*).

Mais le meilleur exemple est Toinette, du *Malade imaginaire*. Cette astucieuse servante n'hésite pas à se moquer de son maître et à se déguiser de docteur (acte III, scènes VII-X, *Le malade imaginaire*) : tout cela afin de lui faire voir sa bonne santé. En plus, elle arrive à l'extrême d'organiser une petite farce pour montrer à Argan la vérité sur Béline et Angélique (acte III, scènes XI-XIV, *Le malade imaginaire*). Une telle attitude était impensable dans autres pièces de l'époque : cela s'explique d'autant mieux que l'on considère les valeurs y présents et le style théâtral préféré en ce temps-là.²⁰

C. LES MASQUES ET L'ART VISUEL

C'est ici, du côté visuel, que l'influence de la *commedia dell'Arte* sur le théâtre moliériste est –de l'avis de Lebègue– la plus sensible (1963 : 171-173).

i. La disposition scénographique

Comme constate le site Treccani, l'« organisation matérielle » –comme Lebègue la nomme (1963 :171)– de la *commedia dell'Arte* comportait un grand espace vide (la *piazza*, la place) avec deux maisons à chaque extrémité du scénario (Treccani, *Commedia dell'Arte (Enciclopedia italiana)*, s.d.). Une telle disposition de l'espace théâtral impliquerait, forcément, un abandon partiel de la règle des trois unités (c'est-à-dire, une seule action dans un seul lieu au long d'un jour).

Si bien cette organisation matérielle n'est pas toujours adoptée par le théâtre moliériste, il y a quelques indices dans les didascalies de certaines pièces, qui proposent la rupture occasionnelle de Molière avec le « lieu unique » imposé par le théâtre humaniste. Au sein du corpus, elle ne se manifeste que dans deux pièces ; néanmoins, cette rupture est significative.

Dans *Le médecin malgré lui*, l'action se déroule en deux lieux différents : l'intrigue commence dans la forêt avec la dispute entre Sganarelle et Martine, pour changer dès le second acte à la maison de Géronte, à laquelle Valère et Lucas ont mené le protagoniste –où l'action se déroule jusqu'à la fin de la pièce.

Cette rupture du « lieu unique » se manifeste également au *Malade imaginaire*, mais elle ne se trouve pas au sein de l'histoire principale. L'action du *Malade imaginaire* se déroule entièrement chez Orgon ; or, le prologue (lequel n'a aucune relation avec l'histoire) est situé

²⁰ Cela expliquerait aussi la réputation d'irrévérent et provocateur de Molière. (N. d. A.)

dans un endroit champêtre, avec des bergers et bergères qui chantent et dansent, louant le monarque.

PROLOGUE

Après les glorieuses fatigues et les exploits victorieux de notre auguste monarque, il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire travaillent ou à ses louanges, ou à son divertissement. C'est ce qu'ici l'on a voulu faire ; et ce prologue est un essai des louanges de ce grand prince, qui donne entrée à la comédie du Malade imaginaire dont le projet a été fait pour le délasser de ses nobles travaux.

La décoration représente un lieu champêtre, et néanmoins fort agréable.

Églogue en musique et en danse

Flore, Climène, Daphné, Tircis, Dorilas, Deux Zéphyrus, Troupe de Bergères et de Bergers

FLORE

Quittez, quittez vos troupeaux,
Venez, bergers, venez, bergères,
Accourez, accourez sous ces tendres ormeaux ;
Je viens vous annoncer des nouvelles bien chères
Et réjouir tous ces hameaux.
Quittez, quittez vos troupeaux,
Venez, bergers, venez, bergères,
Accourez, accourez sous ces tendres ormeaux.

-Prologue, *Le malade imaginaire*

ii. Le mélange de genres

Il faut remarquer que le mélange de genres n'est pas d'un trait spécifique à la *commedia dell'Arte* (comme l'opéra ou la zarzuela espagnole, lesquelles mêlent musique et interprétation). Ce qui oblige à nuancer ce que l'on comprend par « mélange de genres » dans la *commedia dell'Arte*, et l'impact qu'il aurait eu dans la comédie moliéresque.

Le mélange de genres propre de la *commedia dell'Arte* s'explique par la variété d'artistes que les troupes italiennes accueillaient dans leur sein. De cette manière, la musique, la danse et la pantomime étaient partie fondamentale de la pièce, tout comme l'interprétation.

Toutefois, c'est vrai que Molière n'aurait pas fait usage du mélange de genres dans un premier moment. On n'apprécie pas une telle tentative dans les premières pièces : ce n'est qu'après la création des *Fâcheux* qu'il ose incorporer d'autres genres à son travail. On trouve un exemple de ces premières tentatives au *Médecin malgré lui* (act. I, sc. VI), quand Sganarelle entre en chantant sur scène :

SGANARELLE, *chantant derrière le théâtre.*
La, la, la ...

VALÈRE
J'entends quelqu'un qui chante, et qui coupe du bois.

SGANARELLE, *entrant sur le théâtre, avec une bouteille à la main, sans apercevoir VALÈRE ni LUCAS.*
La, la, la ... Ma foi, c'est assez travaillé pour boire un coup. Prenons un peu d'haleine. (*Après avoir bu.*) Voilà du bois qui est salé comme tous les diables.

(*Il chante.*)

Qu'ils sont doux,
Bouteille jolie,
Qu'ils sont doux
Vos petits glouglous !
Mais mon sort feroit bien des jaloux,
Si vous étiez toujours remplie.
Ah ! bouteille, ma mie,
Pourquoi vous videz-vous ?

Allons, morbleu ! il ne faut point engendrer de mélancolie.

VALÈRE, *bas, à LUCAS*
.Le voilà lui-même.

-Acte I, scène VI, *Le médecin malgré lui*

Pour la préparation de ses spectacles à la cour royale, Molière se réunissait avec des architectes scéniques, chorégraphes et musiciens pour élaborer ses divertissements. Ces spectacles devinrent plus élaborés, d'autant plus que Molière lui-même progressait comme auteur de comédie ; fruit de ces efforts, il finit par créer la comédie-ballet.

Comme Agnès Vève explique dans son article « Les comédies-ballet de Molière » (2009), l'incorporation de la musique et de la danse aux spectacles de la cour obligeait à Molière à chercher la forme de les réaliser sans mettre aux acteurs et danseurs sous trop pression aux changements jeu-danse (2009 : 18). Ce nouveau genre apparut à la cour française dans la première représentation de *Les Fâcheux*, en 1661. Bien qu'éphémère – elle tomberait dans l'oubli peu après la mort de Molière –, la comédie-ballet illustre l'incorporation de ce mélange de genres dans le théâtre moliéresque.

Voyons quelques exemples :

SCÈNE IX

MONSIEUR JOURDAIN, LE MAÎTRE TAILLEUR, LE GARÇON TAILLEUR, GARÇONS TAILLEURS
DANSANTS, UN LAQUAIS

LE MAÎTRE TAILLEUR

Mettez cet habit à monsieur, de la manière que vous faites aux personnes de qualité.

PREMIÈRE ENTRÉE DE BALLET.

Les quatre, garçons tailleurs dansants, s'approchent de monsieur Jourdain. Deux lui arrachent le haut-de-chausses de ses exercices ; les deux autres lui ôtent la camisola ; après quoi, toujours en cadence, ils lui mettent son habit neuf. Monsieur Jourdain se promène au milieu d'eux, et leur montre son habit pour voir s'il est bien.

-Acte II, scène IX, *Le bourgeois gentilhomme*

PROLOGUE

Après les glorieuses fatigues et les exploits victorieux de notre auguste monarque, il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire travaillent ou à ses louanges, ou à son divertissement. C'est ce qu'ici l'on a voulu faire ; et ce prologue est un essai des louanges de ce grand prince, qui donne entrée à la comédie du Malade imaginaire dont le projet a été fait pour le délasser de ses nobles travaux.

La décoration représente un lieu champêtre, et néanmoins fort agréable.

Églogue en musique et en danse

Flore, Climène, Daphné, Tircis, Dorilas, Deux Zéphyrus, Troupe de Bergères et de Bergers

FLORE

Quittez, quittez vos troupeaux,
Venez, bergers, venez, bergères,
Accourez, accourez sous ces tendres ormeaux ;
Je viens vous annoncer des nouvelles bien chères
Et réjouir tous ces hameaux.
Quittez, quittez vos troupeaux,
Venez, bergers, venez, bergères,
Accourez, accourez sous ces tendres ormeaux.

-Prologue, *Le malade imaginaire*

La complexité de ce phénomène augmente en même temps que le style de Molière évolue. En plus, l'incorporation de la comédie-ballet aide à consolider ce mélange de genres : il n'est pas rare de trouver des personnages qui dansent ou chantent²¹ ; les pantomimes sont prises en compte dans l'élaboration des textes ; jusqu'à ce que, finalement, les pièces elles-mêmes deviennent de vrais spectacles, au goût du public de cette époque-là :

²¹ Comme vu, par exemple, au premier acte du *Bourgeois gentilhomme*, dans les leçons du maître de musique. (N. d. A.)

TROISIÈME INTERMÈDE

C'est une cérémonie burlesque d'un homme qu'on fait médecin, en récit, chant et danse. Plusieurs tapissiers viennent préparer la salle, et placer les bancs en cadence. Ensuite de quoi, toute l'assemblée, composée de huit porte-seringues, six apothicaires, vingt-deux docteurs, celui qui se fait recevoir médecin, huit chirurgiens dansants et deux chantants, entre et chacun prend ses places selon son rang.

Entrée de ballet

PRAESES

Sçavantissimi doctores,
Medicinae professores,
Qui hic assemblati estis;
Et vos, altri messiores,
Sententiarum Facultatis
Fideles executores,
Chirurgiani et apothicari,
Atque tota compania aussi,
[...]
Dono ad interrogandum,
Et à fond examinandum
Vostriis capacitatibus.

[...]

QUINTUS DOCTOR

Mais, si maladia
Opiniatria
Non vult se guarire,
Quid illi facere?

BACHELIERUS

Clysterium donare,
Postea seignare,
Ensuita purgare,
Reseignare, repurgare, et reclysterizare.

CHORUS

Bene, bene, bene, bene respondere.
Dignus, dignus est intrare
In nostro docto corpore.

[...]

Entrée de ballet.

Tous les chirurgiens et apothicaires viennent lui faire la révérence en cadence.

BACHELIERUS

Grandes doctores doctrinae
De la rhubarbe et du sené,
Ce serait sans douta à moi chosa folla,
-Inepta et ridicula.

[...]

Agreate qu'avec uno moto,
Pro toto remercimento,
Rendam gratias corpori tam docto.

[...]

Mais vos me (ce qui est bien plus)
Avetis factum medicum:
Honor, favor et gratia,
Qui, in hoc corde que voilà,
Imprimant ressentimenta
Qui dureront in secula.

CHORUS

Vivat, vivat, vivat, vivat, cent fois vivat,
Novus doctor, qui tam bene parlat !

Mille, mille annis, et manget et bibat,
Et seignet et tuat !

Entrée de ballet.

Tous les chirurgiens et les apothicaires dansent au son des instruments et des voix, et des battements de mains, et des mortiers d'apothicaires.

[...]

CHORUS

Vivat, vivat, vivat, vivat, cent fois vivat,
Novus doctor, qui tam bene parlat!
Mille, mille annis, et manget et bibat,
Et seignet et tuat !

-Troisième intermède, *Le malade imaginaire*

Dans cet extrait, Molière nous présente la cérémonie de proclamation d'Argan comme docteur, juste après que son frère Béralde lui en propose afin de n'avoir pas besoin des médecins (act. III, sc. XIV, *Le malade imaginaire*). Cette scène est sans aucun doute la plus spectaculaire du *Malade imaginaire*, pas seulement à cause de l'immense quantité d'acteurs.

C'est ici que l'on trouve la comédie-ballet sublimée, combinée avec la pantomime, et créant pour le spectateur une vision en même temps grandiose et burlesque –manifestée très clairement à l'emploi d'un latin bourré de tout type d'incorrections (prendre par exemple le chorus « *vivat, vivat, vivat, vivat, cent fois vivat, / novus doctor, qui tam bene parlat! / Mille, mille annis, et manget et bibat, / Et seignet et tuat !* » [int. 3, *Le malade imaginaire*]).

Cette intention burlesque se trouve aussi dans le contenu dans les interventions :

<p>Vivat, vivat, vivat, vivat, cent fois vivat, Novus doctor, qui tam bene parlat! Mille, mille annis, et manget et bibat, Et seignet et tuat !</p> <p>-Troisième intermède, <i>Le malade imaginaire</i></p>	<p>Vivat, vivat, vivat, vivat, cent fois vivat, Ce nouveau docteur qui parle si bien ! Mille, mille ans, qu'il mange et qu'il boit, Et qu'il soigne et qu'il tue !</p> <p>-Troisième intermède, <i>Le malade imaginaire</i> (traduit en français)</p>
--	---

Comme l'on peut voir, ce chorus que l'on chante souhaite, en somme, une vie de prospérité aux dépens de ses patients (lesquels il importe peu qu'il les soigne ou qu'il les tue) au nouveau docteur. La pantomime est visible, compte tenu de son mépris pour les médecins de son époque.²²

iii. Les *lazzi*

Les *lazzi* (pluriel de *lazzo*) sont des gestes ou phrases caractéristiques des personnages de la *commedia dell'Arte*, reconnaissables par sa complexité technique, et qui peuvent être réutilisés indéfiniment au sein de toute représentation. Leur fonction était double : d'un côté, ils favorisaient l'improvisation (ils pouvaient être employés, soit pour finir une scène

²² Il suffit de lire les pièces auxquels un médecin fait son apparition. Au corpus, ces pièces sont *Le médecin malgré lui* et *Le malade imaginaire*. (N. d. A.)

ou un acte²³) ; et de l'autre, ils cherchaient le rire du public à travers les diverses extravagances auxquelles ils donneraient lieu.

Pour mieux comprendre ce qui est un *lazzo*, il est nécessaire de prendre en compte quelques points. Le premier, comme expliqué dans *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque* (Claude Bourqui et Claudio Vinti, 2003), c'est avoir en compte leur caractère digressif et gratuit : digressif, car il interrompt l'action ; et gratuit, car, en essence, à niveau structurel et de contenu, il n'apporte rien au déroulement naturel de la pièce (2003 : 19-20).

Le second est que, fidèle au mélange de genres qui caractérisait la *commedia dell'Arte*, le *lazzo* était un recours minutieusement élaboré, ce qui le sépare de la simple représentation physique de la farce médiévale. Dans les *lazzi*, mots, gestes et intonations sont mutuellement dépendants (2003 : 21-22), ce qui met en évidence le travail réalisé pour leur création et leur interprétation ; c'était précisément à travers eux que les acteurs pouvaient montrer leurs habilités.

Comme Bourqui et Vinti disent, le *lazzo* est un « ajout d'un élément à fonction dynamisante » (2003 : 24), c'est-à-dire, un élément qui sert à dynamiser l'action et « renforcer l'intention de l'œuvre à travers l'interruption » (2003 : 20). Comme mentionné, le *lazzo* en essence n'apporte rien à la représentation, mais il aide à établir l'action.

Chez Molière, le rire de gratuit n'y semble avoir de place. Et, comme nous avons dit préalablement, il y a une ligne très fine entre l'héritage de la farce médiévale et celui de la *commedia dell'Arte* dans le théâtre de Molière. C'est un problème posé aussi par Bourqui et Vinti (2003 : 22-25), qui proposent pour résoudre le problème du caractère digressif et gratuit autant que définitoire du *lazzo*.

Pour comprendre ce phénomène, il y a trois questions à tenir en compte. La première, les origines de Molière comme acteur de troupe ; la seconde, sa documentée inaptitude pour les genres soutenus²⁴ ; et la troisième, et pas moins importante, la rénovation de la comédie qu'on lui a attribuée depuis longtemps, et de laquelle on avait parlé avant l'analyse.

En parlant de la *commedia sostenuta*, on avait mentionné la bienséance, et comment elle affectait non seulement le discours, mais l'histoire de la pièce. Rien de désagréable pouvait apparaître sur scène, ce qui nuançait la comédie, la transfigurant dans quelque chose élevée, délicate, et quelquefois peu naturelle.

Il n'est pas bizarre de supposer que Molière incorpora les *lazzi* à ses pièces, donc, pour rendre agile l'histoire. Ce serait le dynamisme des *lazzi*, tout comme leur facilité pour donner lieu aux interventions des personnages, ce qui aurait fait que Molière se décidait pour leur incorporation. Ce qui ne signifie pas qu'ils apparaissent à tout moment, avec prodigalité.

Bourqui et Vinti fournissent une liste exhaustive des *lazzi* présents dans la comédie de Molière, définis et comparés à ceux présents dans la comédie italienne. On ne prendra que quelques exemples, pour illustrer cette préférence pour les *lazzi* et leur contribution au jeu théâtral dans les œuvres de Molière.

D'abord, en ce qui concerne le changement de scènes, certains *lazzi* pourraient favoriser l'apparition d'un personnage sur scène. On peut trouver un exemple à la fin de l'acte I, scène I du *Médecin malgré lui*, quand la dispute entre Sganarelle et Martine culmine avec celle-ci bâtonnée par son mari : les cris de douleur de Martine feraient sortir, de cette manière, monsieur Robert, leur voisin (et donc introduisant la seconde scène).

²³ Comme c'est le cas des *lazzi* de mêlée ou duel comique, lesquels permettaient la sortie de scène de deux ou plus personnages. (N. d. A.)

²⁴ Lire *Molière : A Playwright and His Audience* (1982), de M. William Howarth, où ces deux questions sont documentées avec toute précision. (N. d. A.)

De la même manière que, avec un *lazzo*, l'on pouvait faire apparaître un personnage sur scène, on pouvait le faire sortir avec un autre : c'est le cas de la scène quatrième du second acte du *Bourgeois gentilhomme*, à laquelle, avec un *lazzo* de mêlée, tous les maîtres de monsieur Jourdain sortent de scène en se battant.

De cette manière, l'on voit comment les *lazzi*, à propos des changements de scènes ou actes, pourraient leur avoir été utiles. Ce qui ne signifie pas que leur usage se serait arrêté là. Il y a beaucoup de situations auxquelles les *lazzi* auraient permis cette dynamisation de l'action ; on n'en montrera que deux exemples, afin de ne pas alourdir cet exposé.

On peut prendre pour exemple Toinette, à l'acte III acte, XII-XIII scènes du *Malade imaginaire*, quand elle essaie de faire voir Argan la vérité aux cœurs de Béline, sa seconde épouse, et Angélique, sa fille. Les deux scènes commencent avec la servante éclatant en sanglots feints à propos de la prétendue mort de son maître, cherchant la réaction des deux femmes. Ces « sanglots » conforment un *lazzo* de pleur.

Un dernier exemple se trouve dans l'acte III, III scène du *Bourgeois gentilhomme*. Dans cette scène, quand Nicole apparaît sur scène, elle aperçoit l'aspect ridicule de monsieur Jourdain. Une telle vision fait qu'elle commence à rire aux éclats, interrompant sans cesse son maître ; ce n'est que jusqu'à ce qu'il lui ordonne de préparer la maison pour des visites qu'elle cesse de rire, passant vite du rire à la mauvaise humeur. Les *lazzi* qui interviennent dans cette scène sont trois, desquels deux sont combinés : le rire incontrôlable de Nicole, qui ne laisse pas parler monsieur Jourdain, serait une combinaison d'un *lazzo* de rire et d'un autre d'interruption persistante ; en plus, le subite changement d'humeur de Nicole répondrait à un *lazzo* de sentiments contradictoires (c'est-à-dire, du passage rapide d'un sentiment à son opposé).

C'est ainsi que l'on peut constater que, en effet, Molière se serait servi des *lazzi*, desquels il aurait fait connaissance à travers son expérience comme acteur de troupe, pour créer son style théâtral.

iv. Les masques

Comme nous avons mentionné auparavant, les masques représentaient et stéréotypaient un secteur social concret –ce qui permettait aisément la construction des personnages. C'est le trait le plus connu de la *commedia dell'Arte* et, de l'avis de Lebègue (1963 : 170-174), celui qui aurait pu influencer le plus non seulement la comédie française, mais la comédie moliéresque.

Il est vrai que certains personnages peuvent s'intégrer sans aucun problème dans les masques de base de la *commedia dell'Arte* : vieillards, amants, servantes et valets.

1. Personnages inspirés des masques italiens

Les personnages chez Molière ne sont pas de personnages « ronds » (avec une psychologie parfaitement définie). Souvent ils ne présentent pas une profondeur psychologique. Au contraire, on trouve souvent des personnages simples, sans beaucoup d'artifices, mais avec un trait exagéré –comme l'hypocrisie de Tartuffe, l'hypocondrie d'Argan ou l'obsession pour prospérer de monsieur Jourdain–, qui leur définit.²⁵ Cette simplification des personnages pourraient en même temps donner une interprétation littérale et allégorique de la pièce.

Dans sa simplicité littéraire, quelques personnages de Molière coïncident avec les schémas des masques de la *commedia dell'Arte*.

²⁵ L'on pourrait expliquer l'origine de cette exagération par le manque d'attributs de Molière pour la tragédie – déficiences qui, cependant, lui permettraient remporter les applaudissements du public. (N. d. A.)

Les amants sont des personnages jeunes, beaux et gentils, qui soupirent d'amour l'un pour l'autre et qui voient leur amour entravé par l'action des vieillards ou d'un tiers. Les personnages qui coïncident avec ce schéma, aux pièces du corpus, sont : Célie et Lélie ; Agnès et Horace ; Mariane et Valère ; Lucinde et Léandre ; Lucile et Cléonte ; et, finalement, Angélique et Cléante.

Quant aux servantes et valets, leurs personnalités sont diverses : ils peuvent être rustres et naïfs ou intelligentes et rusés. Soit de manière directe ou indirecte, leur fonction principale est d'aider les amants à être réunis. Les servantes et valets présents aux pièces du corpus –et qui obéissent à ces caractéristiques– sont la suivante de Célie et Gros-René ; Georgette et Alain ; Dorine ; Jacqueline, Lucas et Valère ; Nicole et Covielle ; et Toinette.

En ce qui concerne les vieillards, ils sont présentés généralement comme les parents des amants ou du rival amoureux de l'amant. Ils empêchent l'union des amants, bien à travers l'imposition du rival amoureux, bien étant eux le rival amoureux. On peut trouver des parallélismes avec les personnages de Gorgibus et Villebrequin ; Arnolphe ; Orgon et Tartuffe ; Géronte ; M. Jourdain ; et Argan, Pourgon et Diafoirus.

Il faut dire, à ce sujet, que ce sont les masques de « docteur » ceux qui ont le plus d'importance, parmi les masques des vieillards. Une caractéristique commune aux pièces de Molière, c'est son mépris de la médecine de son époque –et, en plus, des docteurs– ; circonstance qui atteint son apogée dans la pièce du *Malade imaginaire*. La présence de masques de « docteur » lui permettrait attaquer avec plus de rage cette discipline qu'il détestait si ferveusement.²⁶

2. Apparition des masques de la *commedia dell'Arte*

Parallèlement, on peut apprécier, dans les pièces de Molière, l'apparition des masques de la *commedia dell'Arte*. Elle pourrait être interprétée comme un clin d'œil à ce genre dont il se serait tant inspiré.

Cette idée s'appuie sur la présence des masques d'Arlequin, Scaramouche, Trivelin et Covielle dans *Le bourgeois gentilhomme* et Polichinelle dans *Le malade imaginaire*. Il est intéressant de remarquer que le rôle joué par ces masques n'est pas seulement à l'intérieur de l'histoire (comme c'est le cas de Covielle, valet de Cléonte) ; ils peuvent apparaître aussi comme compléments aux intermèdes et danses. C'est le cas des Arlequins, Scaramouches et Trivelins du *Bourgeois gentilhomme*, qui dansent aux noces de Lucile et le « fils du Grand Turc » ; et aussi de Polichinelle, le supposé amant de Toinette, qui n'apparaît qu'au premier intermède pour lui chanter une sérénade.

3. De nouveaux masques

Au début de sa carrière comme acteur de comédie, Molière créa, selon le style de la *commedia dell'Arte*, quelques masques qu'il emploierait de façon récurrente dans plusieurs de ses œuvres. De tous ces masques, le plus connu est Sganarelle.

S'inspirant probablement aux masques italiens²⁷, il se caractérise surtout par l'ingénuité et l'orgueil ; deux traits qui se maintiennent malgré les variations de sa personnalité à travers les pièces. Pour illustrer cette hypothèse, il est suffisant de lire attentivement *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire* et *Le médecin malgré lui*.

²⁶ Comme l'on peut déduire en lisant toute pièce moliéresque avec l'intervention d'un docteur (au corpus, *Le médecin malgré lui* et *Le malade imaginaire*). (N. d. A.)

²⁷ Comme mis en évidence par la similitude entre son costume et celui à Scaramouche. (N. d. A.)

On a pris une situation analogue –Sganarelle dans une scène de ménage avec sa femme– et l'on a analysé l'attitude qu'il adopte aux deux pièces.

SA FEMME, *poursuit.*

Avouons qu'on doit être ravie
Quand d'un homme ainsi fait on se peut voir servie,
Et que s'il en contait avec attention,
Le penchant serait grand à la tentation.
Ah ! que n'ai-je un mari d'une aussi bonne mine,
Au lieu de mon pelé, de mon rustre...

SGANARELLE, *lui arrachant le portrait.*

Ah ! mâtine,
Nous vous y surprenons en faute contre nous,
Et diffamant l'honneur de votre cher époux :
Donc à votre calcul, ô ma trop digne femme !
Monsieur, tout bien compté, ne vaut pas bien Madame,
Et de par Belzébut qui vous puisse emporter
Quel plus rare parti pourriez-vous souhaiter :
Peut-on trouver en moi quelque chose à redire,
[...]
Et pour rassasier votre appétit gourmand,
Il faut à son mari le ragoût d'un galant ?

SA FEMME

J'entends à demi-mot où va la raillerie,
Tu crois par ce moyen...

SGANARELLE

À d'autres je vous prie,
La chose est avérée, et je tiens dans mes mains
Un bon certificat du mal dont je me plains.

SA FEMME

Mon courroux n'a déjà que trop de violence,
Sans le charger encor d'une nouvelle offense ;
Écoute, ne crois pas retenir mon bijou,
Et songe un peu...

SGANARELLE

Je songe à te rompre le cou.
Que ne puis-je, aussi bien que je tiens la copie
Tenir l'original !

SA FEMME

Pourquoi ?

SGANARELLE

Pour rien mamie,
[...]
Tu ne m'entends que trop, Madame la carogne ;
Sganarelle, est un nom qu'on ne me dira plus,
Et l'on va m'appeler seigneur Cornelius :

MARTINE

Qu'appelles-tu bien heureuse de te trouver ? Un
homme qui me réduit à l'hôpital, un débauché, un
traître, qui me mange tout ce que j'ai !...

SGANARELLE

Tu as menti : j'en bois une partie.

MARTINE

Qui me vend, pièce à pièce, tout ce qui est dans le
logis !...

SGANARELLE

C'est vivre de ménage.

[...]

MARTINE

J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras...

SGANARELLE

Mets-les à terre.

MARTINE

Qui me demandent à toute heure du pain.

SGANARELLE

Donne-leur le fouet : quand j'ai bien bu et bien
mangé, je veux que tout le monde soit souû dans ma
maison.

MARTINE

Et tu prétends, ivrogne, que les choses aillent toujours
de même ?

SGANARELLE

Ma femme, allons tout doucement, s'il vous plaît.

MARTINE

Que j'endure éternellement tes insolences et tes
débauches ?

SGANARELLE

Ne nous emportons point, ma femme.

MARTINE

Et que je ne sache pas trouver le moyen de te ranger
à ton devoir ?

SGANARELLE

Ma femme, vous savez que je n'ai pas l'ame
endurante, et que j'ai le bras assez bon.

MARTINE

Je me moque de tes menaces.

SGANARELLE

Ma petite femme, ma mie, votre peau vous démange,
à votre ordinaire.

MARTINE

Je te montrerai bien que je ne te crains nullement.

SGANARELLE

Ma chère moitié, vous avez envie de me dérober
quelque chose.

MARTINE

Crois-tu que je m'épouvante de tes paroles ?

J'en suis pour mon honneur ; mais à toi qui me l'ôtes,
Je t'en ferai du moins pour un bras ou deux côtes.

SA FEMME
Et tu m'oses tenir de semblables discours.

SGANARELLE
Et tu m'oses jouer de ces diables de tours.

SA FEMME
Et quels diables de tours, parle donc sans rien
feindre ?

SGANARELLE
Ah ! cela ne vaut pas la peine de se plaindre,
D'un panache de cerf sur le front me pourvoir,
Hélas ! voilà vraiment un beau venez-y-voir.

[...]

SA FEMME
Va, poursuis ton chemin, cajole tes maîtresses,
Adresse-leur tes vœux et fais-leur des caresses ;
Mais rends-moi mon portrait sans te jouer de moi.
(Elle lui arrache le portrait et s'enfuit.)

SGANARELLE, *courant après elle.*
Oui, tu crois m'échapper, je l'aurai malgré toi.

-Acte VI, scène I, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*

SGANARELLE
Doux objet de mes vœux, je vous froterai les oreilles.

MARTINE
Ivrogne que tu es !

SGANARELLE
Je vous battraï.

MARTINE
Sac à vin !

SGANARELLE
Je vous rosserai.

MARTINE
Infâme !

SGANARELLE
Je vous étrillerai.

MARTINE
Traître ! insolent ! trompeur ! lâche ! coquin !
pendard ! gueux ! belître ! fripon ! maraud ! voleur ! ...

SGANARELLE
Ah ! vous en voulez donc !

Sganarelle prend un bâton et bat sa femme

MARTINE, *criant*
Ah ! ah ! ah ! ah !

SGANARELLE
Voilà le vrai moyen de vous apaiser.

-Acte I, scène I, *Le médecin malgré lui*

Dans *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire*, l'indignation subie par Sganarelle le pousse à arracher le portrait de Lélie des mains de sa femme, et à les insulter ; mais jamais il n'arrive au point de frapper sa femme, comme il apparaît dans l'extrait du *Médecin malgré lui*. Ici, une fois qu'il s'épuise la discussion, il commence à lui donner des coups de bâton : une réaction que le premier Sganarelle n'aurait jamais eue.

D'un autre côté, si bien on ne peut pas les considérer des véritables masques, il est remarquable, une fois lues ces pièces, qu'il y a certains noms qui se répètent (« Valère », dans *Le médecin malgré lui* et *Tartuffe, ou l'Imposteur* ; « Cléonte » ou « Cléante », dans le *Tartuffe, Le bourgeois gentilhomme* et *Le malade imaginaire* ; ce sont quelques exemples) : il n'aura pas, peut-être, de noms associés à un rôle concret, mais il est certain qu'il y a un répertoire de noms à choisir pour les personnages des pièces.

4. Le multilinguisme

La conséquence directe de la convivence de masques de diverses origines fit possible, logiquement, la présence de plusieurs dialectes ou langues au cours d'une représentation. C'est ainsi que Pantalon pouvait communiquer en vénitien, le Capitaine en espagnol et Arlequin et Brighella, en leur bergamasque natal.

Malgré la présence de personnages-type chez Molière, le multilinguisme ne se trouve pas parmi leurs caractéristiques. Ne confondre jamais avec la diversité de registres : une lecture rapide des pièces moliéresques montre la coprésence du français soigné avec un français plus vulgaire –manifesté seulement en moments de désaccord ou dispute entre les personnages, tels que la discussion entre Martine et Sganarelle au *Médecin malgré lui* (acte I, scène I) et la bagarre entre les maîtres de monsieur Jourdain (acte II, scène IV, *Le bourgeois gentilhomme*).

Ce qui est évident est que la langue habituelle des personnages de Molière est le français ; la seule diversification linguistique se trouve à l'emploi occasionnel du latin – spécialement quand le personnage qui intervient est un médecin–. Toutefois, dans *Le bourgeois gentilhomme*, Molière décide laisser de côté le monolinguisme et ose expérimenter avec la présence simultanée de différentes langues.

Ce phénomène fait son apparition dans l'acte IV, scène V, quand Cléonte et son valet Covielle décident de se faire valoir d'un stratagème pour que l'amant réussisse à obtenir la main de Lucile : Covielle, sous un déguisement, fait croire à monsieur Jourdain que Cléonte est le fils du Grand Turc, qui veut se marier avec la jeune fille. Pour faire crédible leur farce, Covielle et Cléonte feignent de parler en turc :

<p>CLÉONTE. <i>Ambousahim oqui boraf, Jordina, salamalequi.</i></p> <p>COVIELLE, à monsieur Jourdain. C'est-à-dire : Monsieur Jourdain, votre cœur soit toute l'année comme un rosier fleuri. Ce sont façons de parler obligeantes de ces pays-là.</p> <p>MONSIEUR JOURDAIN. Je suis très humble serviteur de Son Altesse turque.</p> <p>COVIELLE. <i>Carigar camboto oustin moraf.</i></p> <p>CLÉONTE. <i>Oustin yoc catamalequi basum base alla moran.</i></p> <p>COVIELLE. Il dit : Que le ciel vous donne la force des lions et la prudence des serpents.</p> <p>MONSIEUR JOURDAIN. Son Altesse turque m'honore trop, et je lui souhaite toutes sortes de prospérités.</p>	<p>-Acte IV, scène VI, <i>Le bourgeois gentilhomme</i></p>
--	--

Cette mixture de langues aboutirait depuis la septième scène du cinquième acte, à propos des noces entre Lucile et « le fils du Grand Turc », c'est-à-dire, Cléonte. C'est là que l'on trouve, en plus du français et l'arabe, de divers dialectes français et italien, et en plus, l'espagnol, comme vu aux fragments apportés (acte V, *Le bourgeois gentilhomme*) :

<p>GASCON. Ah ! l'homme aux libres, qu'on m'en vaille. J'ai déjà lé poumon usé. Bous boyez qué chacun mé raille ; Et jé suis escandalisé.</p>	<p>LE MUSICIEN ITALIEN. Bel tempo che vole Rapisce il contento : D'Amor ne la scola si coglie il momento.</p>	<p>TROIS MUSICIENS ESPAGNOLS. Ay ! que locura, con tanto rigor Quexarse de Amor, Del nino benito Que todo es dulzura.</p>
---	---	---

<p>Dé boie es mains de la canaille Ce qui m'est par bous refusé.</p> <p>AUTRE GASCON. Hé ! cadédis, monseu, boyez qui l'on pût être. Un libret, je bous prie, au varon d'Asbarat. J'é pensé, mordi, que lé fat N'a pas l'honneur dé mé connoître.</p> <p>LE SUISSE. Montsir le donner de papier, Que vuel dire sti façon de fifre ? Moi l'écorchair tout mon gosieir À crieir, Sans que je pouvre afoir ein lifre Pardi, mon foi, montsir, je pense fous l'être ifre.</p> <p>-Acte V, <i>Le bourgeois gentilhomme</i></p>	<p>LA MUSICIENNE. Insin che florida Ride l' età, Che pur tropp'orrida, Da noi sen va :</p> <p>TOUS DEUX. Sù cantiamo, Sù godiamo Ne' bei di di gioventù ; Perduto ben non si racquista più.</p> <p>MUSICIEN. Pupilla ch'è vaga Mill' alme ineatena, Fa dolce la piaga, Felice la pena.</p> <p>-Acte V, <i>Le bourgeois gentilhomme</i></p>	<p>Ay ! que locura ! Ay ! que locura !</p> <p>ESPAGNOL, chantant. El dolor solicita, El que al dolor se da : Y nadie de amor muere, Sino quien no save amar.</p> <p>DEUX ESPAGNOLS. Dulce muerte es el amor Con correspondencia igual ; Y si esta gozamos hoy, Porque la quieres turbar ?</p> <p>-Acte V, <i>Le bourgeois gentilhomme</i></p>
---	--	---

6-CONCLUSION

Après avoir analysé les pièces du corpus, et une fois confirmée la présence de la *commedia dell'Arte* dans le théâtre de Molière, il est nécessaire de constater qu'il a reçu d'autres influences également fondamentales. Même si Molière a pris comme modèle, parmi d'autres, la *commedia dell'Arte*, il est aussi un homme de son temps. L'inspiration d'autres genres théâtraux n'implique pas l'abandon définitif de quelques conventions de la *commedia sostenuta* (tels que, par exemple, la division de l'action en cinq actes ou la rédaction du texte en alexandrins).

Suivant les conventions classiques, la langue de ses comédies est le français, à exception des occasions dans lesquelles un personnage essaie (en échouant) de parler en latin –notamment dans les interventions des Docteurs–. Quelques phrases dialectales ou en patois sont introduites, par ailleurs, pour marquer l'origine sociale des personnages et provoquer un effet comique. Une autre exception se trouve au premier intermède du *Malade imaginaire*, auquel Polichinelle chante en italien (interm. I, *Le malade imaginaire*).

De même, il faut tenir en compte que quelques caractéristiques de la *commedia dell'Arte* (telles que l'emploi de la violence, les fourberies, ou les commentaires de type sensuel) appartiennent aussi à la farce, ce qui empêche de préciser à quel point cette dernière a influencé la comédie de Molière ou s'il s'agit plutôt de l'influence du genre italien.

Du côté de l'inspiration, il est évident, en lisant d'autres pièces, que les thèmes des œuvres ne sont pas inspirés uniquement du modèle italien : comme Toldo remarque, le thème de la fille se feignant malade pour éviter un mariage non voulu ; ou encore celui du valet qui se fait passer pour un médecin sont propres de la comédie française (1901 : 6). Un autre exemple est présent dans la pièce *Dom Juan*, évidemment inspirée de l'original espagnol.

En ce qui concerne le contenu de ses pièces, quelques remarques s'imposent. D'abord, la principale caractéristique de la *commedia dell'Arte*, l'improvisation, n'est pas présente dans les pièces de Molière. Néanmoins, dans quelques pièces, le comédien feint l'improvisation des personnages. La manque d'improvisation suppose, de cette manière, un manquement aux *canovacci* (en faveur du texte dramatique).

Néanmoins, on peut trouver un jeu d'improvisation à l'intérieur de quelques pièces, appuyée sur un *canovaccio* fictif. C'est l'exemple de l'acte II, scène V du *Malade imaginaire*, quand Cléante et Angélique chantent quelques vers supposément écrits par lui (act. II, sc. V, *Le malade imaginaire*). Trouvant la chanson une sottise, Argan interrompt les jeunes amants ; pour découvrir que, dans la feuille qu'ils lisaient, il n'était écrit que la musique. Bien que la chanson apparaisse dans le texte de la pièce, elle est dans l'histoire une improvisation des deux amants, sous laquelle ils cherchaient de se donner nouvelles sur la situation d'Angélique.

Ce qui mérite d'être mentionné aussi, regardant le contenu des pièces de Molière, est la présence de l'histoire d'amour entre les jeunes amants. Cette histoire amoureuse est très commune au sein de la *commedia dell'Arte* ; l'adjonction des masques des amants au théâtre de Molière fait penser à une probable influence du genre italien. Toutefois, on ne peut pas arriver à un consensus, vu que le *topos* des jeunes amants est aussi ancien qu'universel : c'est-à-dire, ce n'est pas l'histoire amoureuse qu'il aurait emprunté de la *commedia dell'Arte*, mais la façon de la représenter.

D'autres digressions sont aussi présentes du côté des masques. Après avoir classé les personnages des pièces du corpus, on observe que Molière ne respecte pas le nombre minimum de masques exigés aux pièces de *commedia dell'Arte*, c'est-à-dire : deux couples d'amants, deux couples de servantes et valets et deux vieillards.

En ce qui concerne le corpus, aucune des pièces ne s'en tient à ce minimum. Les six pièces étudiées n'ont qu'un couple d'amants (circonstance qui, par ailleurs, est accomplie à

d'autres pièces, comme *Les précieuses ridicules*), un nombre variable de vieillards (entre un et quatre) et presque aucun valet.

En fait, c'est précisément au cas des valets et servantes que l'on trouve plus de digressions aux caractéristiques de ces masques. Ce qui est plus fréquent, est l'apparition d'une seule servante (Dorine dans *Tartuffe* et Toinette dans *Le malade imaginaire*, par exemple). Occasionnellement, l'on peut trouver en plus un valet, lequel peut devenir l'amoureux de la servante : tel est le cas de Covielle et Nicole au *Bourgeois gentilhomme*. Plus rarement, il y a trois serviteurs, deux valets et une servante, laquelle serait l'épouse de l'un d'eux (comme Jacqueline et Lucas dans *Le médecin malgré lui*). Et finalement, il se peut qu'il y ait un valet et une servante, lesquels ne deviennent pas un couple : comme, par exemple, la suivante de Célia et Gros-René dans *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire*.

Malgré toutes ces nuances, et une fois énumérés les traits de *commedia dell'Arte* que l'on a observés dans la comédie de Molière, on peut assurer aisément que le genre italien a, sans aucun doute, influencé son œuvre. Ce n'est pas rare, considérant les débuts de Molière comme acteur de troupe itinérante, et l'importance que peu à peu commençaient à avoir les compagnies italiennes.

La fascination pour l'art étranger, ses propres défauts physiques –ceux qui l'auraient éloigné définitivement de la tragédie–, et un souhait profond de corriger les défauts de son époque²⁸ auraient marqué son œuvre, lui donnant corps, pour refléter grâce à l'humour les vices de l'homme. Un humour qui continue à faire éclater les rires d'un public temporellement lointain, mais émotionnellement proche.

²⁸ Le fameux « Castigat ridendo mores », que l'on a attribué à Molière comme but de son théâtre. (N. d. A.)

7-BIBLIOGRAPHIE

1. Baschet, Armand. *Les Comédiens Italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri II, Henri IV et Louis XIII. D'après les lettres royales, la correspondance originale des comédiens, les registres de la trésorerie de l'épargne et autres documents* [pp. 13-26]. E. Plon et Cie., Paris (1882). [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204284c/f1.image>] [16/01/2019]
2. Bourqui, Claude & Claudio Vinti. *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*. E. L'Harmattan, Paris (2003).
3. Brand, C.P. « The Renaissance of Comedy : The Achievement of Italian "Commedia Erudita" ». *The Modern Language Review*, vol. 90, n° 4 [pp. 29-42] [Modern Humanities Research Association] (1995). [https://www.jstor.org/stable/3733146?read-now=1&seq=7#page_scan_tab_contents] [22/06/2019]
4. Coticelli, Francesco. « La Commedia dell'Arte ». Suite de conférences à la Faculté de Philologie de l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle (novembre 2016) [16/01/2019]
5. D'Amico, Silvio. « La Commedia dell'Arte ». *Treccani, l'enciclopedia online* (s.f.) [*Enciclopedia Italiana* (1931)]. [http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_%28Enciclopedia-Italiana%29/] [16/01/2019]
6. Howarth, William Driver. « The formation of an actor ». *Molière: A Playwright and His Audience* [pp. 9-13]. Cambridge University Press, Grande-Bretagne (1982) [https://books.google.es/books?id=4247AAAAIAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s] [07/06/2019]
7. « Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière ». *Encyclopédie Larousse en ligne* (s.f.) [https://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Jean-Baptiste_Poquelin_dit_Moli%C3%A8re/133609] [20/02/2019]
8. Lanson, Gustave & Cohn, Ruby. *Molière and Farce (Molière et la farce)*. *The Tulane Drama Review*, vol. 8, n° 2 [pp. 133-154] [Revue de Paris] (1963 [1901]) [http://www.jstor.org/stable/1124703?seq=1#page_scan_tab_contents] [16/01/2019]
9. Lebègue, Raymond. *Premières infiltrations de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*. *Persée*, n° 15 [pp. 165-176] (1963). [http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2252?q=commedia+dell%27arte] [16/01/2019]
10. « Guerres d'Italie ». *Encyclopédie Larousse en ligne* (s.f.) [https://www.larousse.fr/encyclopedia/groupe-homonymes/guerres_d_Italie/125327] [24/06/2019]
11. Molière. « L'École des femmes ». *Œuvres complètes de Molière*. Tome I, pp. 420-498. Texte établi par Charles Louandre, Charpentier, Paris (1910 [1662]) [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99%C3%89cole_des_femmes/%C3%89dition_Louandre,_1910] [02/05/2019]
12. Molière. « Le bourgeois gentilhomme ». *Œuvres complètes de Molière*. Tome III, pp. 223-329. Texte établi par Charles Louandre, Charpentier, Paris (1910 [1662]) [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Bourgeois_gentilhomme/%C3%89dition_Louandre,_1910] [12/06/2019]
13. Molière. « Le malade imaginaire ». *Œuvres complètes de Molière*. Tome III, pp. 583-692. Texte établi par Charles Louandre, Charpentier, Paris (1910 [1662]) [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Malade_imaginaire] [12/06/2019]

14. Molière. « Le médecin malgré lui ». *Œuvres complètes de Molière*. Tome II, pp. 240-290. Texte établi par Charles Louandre, Charpentier, Paris (1910 [1662])
[https://fr.wikisource.org/wiki/Le_M%C3%A9decin_malgr%C3%A9_lui] [12/06/2019]
15. Molière. « Tartuffe ou l'Imposteur ». *Œuvres complètes de Molière*. Tome II, pp. 354-452. Texte établi par Charles Louandre, Charpentier, Paris (1910 [1662])
[https://fr.wikisource.org/wiki/Tartuffe_ou_l'Imposteur/%C3%89dition_Louandre,_1910/Texte_entier] [12/06/2019]
16. Molière. « Sganarelle ou le Cocu Imaginaire ». *Œuvres complètes de Molière*. Tome I, pp. 232-263. Texte établi par Charles Louandre, Charpentier, Paris (1910 [1662])
[https://fr.wikisource.org/wiki/Sganarelle/%C3%89dition_Louandre,_1910] [12/06/2019]
17. « La Commedia dell'Arte ». *Treccani, l'enciclopedia online* (s.f.).
[<http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte>] [16/01/2019]
18. « Le Classicisme en Littérature ». *Encyclopédie Larousse en ligne* (s.f.).
[https://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/le_classicisme_en_litt%C3%A9rature/185913] [18/02/2019]
19. Sand, Maurice & George. « Masques et bouffons (Comédie italienne). Tome premier ». Lévy Fils, Paris (1860) [https://books.google.es/books?id=-D68r5gcKQUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false] [21/06/2019]
20. Sand, Maurice & George. « Masques et bouffons (Comédie italienne). Tome seconde ». Lévy Fils, Paris (1862)
[https://books.google.es/books?id=Xw2pTTAnN5AC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false] [21/06/2019]
21. « Sganarelle ». *Encyclopédie Larousse en ligne* (s.f.).
[<https://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/Sganarelle/144065>] [24/06/2019]
22. *Teatro; le maschere come tipi fissi*. « Maschera », *Treccani, l'enciclopedia online* (s.f.).
[<http://www.treccani.it/enciclopedia/maschera/>] [16/01/2019]
23. Toldo, Pietro. *Di alcuni scenari inediti della commedia dell'arte e delle loro relazioni col teatro del Molière*. Accademia Reale delle Scienze di Torino, Turin (1907)
24. Vève, Agnès. « Les comédies-ballet de Molière ». *Molière en scène*. Revue TDC, n° 78, pp. 18-19 (2009) [<https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-4535-11930.pdf>] [29/04/2019]